

Hypertrophien an historischer Hanglage

Itinerar und Nachbemerkung zur documenta 14 in Kassel

Lutz Hengst

Mit ihren letzten Tagen erreichte die 14. documenta im September 2017 noch einmal bundesweite Medienaufmerksamkeit, nicht nur wegen ihres Finales, sondern auch wegen eines finanziellen Fiaskos. Immerhin einen Fehlbetrag von mehreren Millionen Euro hatte die Ausstellungsleitung nach Kassenschluss zu vermeiden. Besondere Zusatzkosten verursachte das ambitionierte Konzept mit erstmals zwei Hauptspielstätten, Athen und Kassel. Neben dem Land Hessen liegt nun allerdings bei der Stadt Kassel die Defizitlast, also im Haushalt einer nicht eben wohlhabenden und außerhalb der documenta-Jahre (trotz hoher Museumsdichte, reichem Parkerbe inklusive UNESCO-Schutzstatus und Kunsthochschultradition) kulturell zumindest gegenüber Griechenlands Hauptstadt fraglos minderprivilegierten Stadt. Vor diesem Hintergrund einen Mangel an Spielortsverständnis oder gar ein Zuviel an Selbstgewissheit auf Seiten der kuratorischen Leitung auszumachen, hieße spekulieren, wobei für ein Defizit an empathischer Ortsbezugsnahme zusätzlich spräche, dass auch in Athen, so wohlwollend der Ausstellungspart dort von vielen Anreisenden aufgenommen worden ist, zahlreiche Dissonanzen mit lokalen Akteuren publik geworden sind. Und zum Problemkreis star-kuratorischer Selbstbezogenheit könnte ergänzt werden, dass der Hader einer meist metropolitane sozialisierten Kunstwelt-Wortführerschaft mit der Nicht-Metropole Kassel mindestens seit Benjamin H. Buchloh verbürgt ist;¹ sogar Museumsverantwortliche aus der zweiten, der nationalen Reihe (wie der Leiter der Frankfurter Antikensammlung) nutzten diesmal die Gelegenheit, die zukünftige Ausstellungseignung der traditionellen documenta-Gastgeberstadt angesichts des Esprits von Athen gleich ganz in Frage zu stellen. Wo in diesem Fall ein Hintergrund in innerbundesländischer Konkurrenz plausibel scheint, wirkt die grundsätzliche Ablehnung des Nicht-Metropolita-

nen vordergründig enigmatischer, jedoch genauso fragwürdig. Denn eine gebotene dekoloniale Reflexion des überkommenen Weltkunstschau-Anspruches kann kaum überzeugend durch die volatile Verlagerung des Austragungsortes in eine mediterrane Metropole eingelöst werden. Wie sich hingegen außereuropäische Partnerregionen und Städte einbeziehen lassen, hatten bereits Okwui Enwezor (documenta 11) und Carolyn Christph-Bakargiev (documenta 13) umsichtiger demonstriert. Adam Szymczyk hingegen hinterlässt zumindest nachträglich den etwas enttäuschenden Eindruck, an lokalen Folgen relativ desinteressiert gewesen zu sein. Im Fortgang ohne größere Rücksicht auf Verluste vor (Spiel-)Ort hat es den Anschein, dass man sich eine Institution samt Stätte gewissermaßen zu kapern legitimiert sah, indem man sie schlechterdings der Machtakkumulations- und Ausbeuterseite im asymmetrischen Verhältnis zu ‚dem Süden‘ (hier gleichgesetzt mit Griechenland) zuschlug. Damit wäre man hinter Differenzierungsangebote zurückgefallen, die Teile der Schau eigentlich gemacht haben – wie im folgenden Reisebericht² zum Kasseler Part der 14. documenta noch zu zeigen sein wird:

Bei anhaltendem Starkregen, an einem Tag spät im Juli, erreichten wir (eine international zusammengesetzte Gruppe Graduiertes und Studierender aus Gestaltungsfächern und Kunstwissenschaft), einen zentralen Spielort der documenta 14: das unlängst sanierte Ballhaus, zu Beginn des 19. Jahrhunderts für Jérôme Bonaparte entworfener blassrosa Ergänzungsbau des Wilhelmshöher Schloss- und Parkensembles. Nicht nur aufgrund der Wetterverhältnisse vor der Tür war es ein physisch besonderes Rezeptionserlebnis, im Inneren dieses frühen Leo-von-Klenze-Baus zwischen großen grauen Kissen einzusinken.

Ungefähr saalmittig wurden sie lose zu einer annähernd rechteckigen Sitzinsel gruppiert. Von dort fiel der Blick stirnseitig auf eine kleine Kinoleinwand. Das zwar schon nachbarocke, aber rankenreiche Dekor der Kassettierungen von Decke und Wänden des Ballsaals, der Lünetten und Friese, bildete dabei samt der seitlichen Fensterdurchblicke auf nässeneblige Gartenausschnitte die wirkmächtige Kulissenerweiterung für einen ästhetisch nicht minder vereinnahmenden, szenisch überwiegend ruhig dahinziehenden Film: *Le fort de fous* (Algerien/Griechenland/Frankreich, 2017) von Narimane Mari. Einige kolonialklassizistische Drehorte für das Spiel der Laiendarsteller Maris hätten nicht allein aufgrund architektonisch-atmosphärischer Qualitäten eine durch Zeit und Raum verschobene Parallele zur Umgebung des Kino gewordenen Ballhauses ergeben können. Historisch wäre eine konstruierte, aber mögliche Vergleichsoption gewesen, zweierlei aufeinander zu beziehen: Zum ersten den Soldatenhandel, also die massenweise Verdingung Wehrpflichtiger als Söldner für die englische Seite im (Nord-)Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, die Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel im 18. Jahrhundert betrieben hatte, um so die, in dieser Hinsicht: doppelt gewaltigen Ausbau- und Renommierprojekte seiner Residenz zu finanzieren; und, zum zweiten, das teils subtile Unterwerfungsregiment früher französischer Kolonialmissionen insbesondere in Algerien, deren Folgen Narimane Mari in ihrem Film aufgreift, aber gleichzeitig mittels eines *communitas*-utopischen Plots und in stummfilmartigen Sequenzen transzendiert. Doch entzauberten mit der Tonspur eingespielte und als Untertitel eingeblendete Zitate regelmäßig allzu diachrone Allusionen (vom Filmpanorama auf die Residenztopographie) als retrograde Illusion: O-Töne beispielsweise aus einer regelrecht unverschämte poetisierenden Rede Nicolas Sarkozys führten direkt bis in eine Gegenwart zurück, in der offenkundig ranghohe europäische Politiker im Duktus pseudo-spätaufklärerischer Überhebung ‚den‘ afrikanischen Bauern als verträumt-fortschrittsunwillig stigmatisieren konnten.

Seltsam allerdings, dass kuratorische Setzungen an der zweiten Station unserer Reise, der postmodernen documenta-Halle hangseits östlich des Fried-

richsplatzes, auf eine etwas unglückliche Weise mit einer Behauptung im Geiste von Sarkozys Redeausschnitt verschwistert scheinen: Insoweit man gleich beim Halleneingang Ali Farka Touré samt seiner Band Raum widmet und dessen Musik im Anschluss mit Formen endlos-zyklischer Komposition zusammenbringt, verteidigt man zwar ein nicht-linear-progredientes Gestalten als wertvolle Alternative zu westlich-europäischem Fortschrittsfuror, aber man lässt die Behauptung vom ‚verträumten Afrikaner‘ unwidersprochen, ja affirmiert sogar einen ahistorischen und undifferenzierten Blick auf ‚die‘ südliche (und, vice versa, ‚die‘ nördliche) Haltung. Einen ansprechend arrangierten Beitrag auf dem Weg zu einer allfälligen Ausstellungssichtbarkeit afrikanischer Blues- und Popgeschichte bieten die von Igo Diarra und La Medina gestalteten Touré-Archiv-Kabinette dennoch.

Rechts vorbei an den Kabinetten (bzw. an bunten Masken Beau Dicks) und vor der auehang-parallelen Treppe in das – schon wegen einer über 23 Meter langen Stickbahn Britta Marakatt-Labbas (*Historja*, 2003-2007) sehenswerte – Untergeschoss der documenta-Halle macht dagegen die Präsenz ratloser, die zwei Künstler, das Duo Prinz Gholam, nicht nur dort genießen: In einem Digitalvideo zu ihrer Performance *My Sweet Country* (2017) sind sie unter anderem zu betrachten, wie sie sich am Rand eines monumentalen Athener Tribünenkomplexes entlangtasten, während sie sich in der filmisch festgehaltenen Aktion für das Sepulkralkulturmuseum (*Speaking of Pictures*, 2017) um Grabsteine des Kasseler Lutherkirchhofs winden. (Ein online verfügbarer kuratorischer Begleittext gibt zu den attischen Performances Hinweise kryptischeren Typs auf etwas wie *körperliche Internalisierungen*,³ die weit gespannte Bezüge zur Kunstgeschichte, von französischer Malerei der Spätromantik bis zur Fotografie deutscher Piktoralisten, herstellen wollen.) VALIE EXPORTs mittlerweile Jahrzehnte alte körperliche Anpassungsarbeit an europäische Herrschaftsarchitektur müsste in einer Gegenüberstellung mit diesen Performances unverändert vital, präzise und vor allem pointiert wirken.

Nicht zuletzt um einer Übertragung von virulenten Fragen nach dem Status der Körper in einer an-

thropozentrisch bis individualistisch, patriarchal und binär eingerichteten Welt (bzw. von *body matters*-Fragen) in die Gegenwart des Jahres 2017 eine Diskursarena zu stiften, hielt wieder weiter westlich, in der Rotunde des Fridericianums, das sogenannte *Parlament der Körper* als zentraler documenta-Veranstaltungsraum Schaumstoffblöcke bereit, bespannt in Camouflage-Optik (*Polemos*, 2017, von Andreas Angelidakis). Leider fand ich den Raum während des Besuchs verlassen vor. Doch weitere historische und diachrone Allusionen werden in und aus der Rotunde möglich: Wo 2017 Paul B. Preciado als Parlamentarier eines rezenten Körperdiskurses auftreten kann, platzierte Arnold Bode 1955 prominent eine androgyne Knienden- Skulptur Wilhelm Lehmbrechts. Mit den nur gekalkten Brandmauern des noch sichtlich von Kriegsschäden gezeichneten ältesten Museumsbaus im Hintergrund schien die Rotunden-Inszenierung damals Joseph Beuys' späteres Diktum zu antizipieren: zeige deine Wunde. Bode ließ hier durch den Ausstellungsraum eine Kriegswunde aufscheinen; und als Beuys dann fast 30 Jahre später die bisher größte documenta-Außenarbeit initiierte (die aktuelle documenta bleibt unterdessen ungewöhnlich stadtaußen- und vor allem park-räumlich introvertiert), stellte er im Versuch, sie zu übergrünen, zugleich eine zweite, zeitversetzt auftretende und bis heute nicht recht kurierte Stadtwunde aus: Indem er mit dem Projekt *7000 Eichen* (1982ff.) zur Stadtverwaltung aufforderte, kritisierte er plakativ das um 1980 längst unwirtlich gewordene Konzept der autogerechten Stadt, und machte somit ein urbanes Nachkriegsunheil eigener Art erst anders zeigbar. Zum Teil schließt die anti-automobile Promenadologie Lucius Burckhardts, des ehemaligen Kasseler Hochschullehrers und eines Referenztheoretikers der diesjährigen documenta, an solches Aufzeigen an; und in einer so herzuleitenden Durchlässigkeit für eine Perspektive auf spielortbezogene Weltkriegsfolge- und Wundengeschichte erweist sich die Positionierung der documenta 14 auf eine Weise als fundamental demokratisch. Erfahren (oder, im Sinne Burckhardts treffender: erlaufen) lässt sich dies insbesondere auf einem documenta-Spaziergang, der zum Stadtmuseum führt, und darin vorbei an einem Modell des mit Kriegsende bereits nahezu entkernten und flächig ausgebrannten Kassel. Eben

mit diesem Einbezug wird eine konzeptionelle Entschiedenheit im documenta-Konzept erahnbar, das Parlament der Körper im Fridericianum konsequent als ein *Parlament aller Versehrten* zu betrachten, für einen Moment also – in schon Sontag'scher Weise⁴ – unter Absehung von der Betonung möglicher moralischer Mitverantwortung einzelner Opfergruppen.

Eine, für diese vielfach historisierende Schau: ungewöhnlich gegenwärtige Akzentuierung erreicht die documenta 14 über einen zweiten direkten Ortsbezug: In der erstmals als Spielort genutzten ehemaligen Kasseler Neuen Hauptpost, nun für 100 Tage die Neue Neue Galerie, zeigen Forensic Architecture (*77sqm_9:26min*, 2017, als Teil eines Kooperationsprojektes mit lokalen Initiativen, documenta-seits koordiniert von Ayşe Güleç⁵ unter Mitarbeit von Fritz Weber) in einer Installation eine detailreiche Aufbereitung zum Tatortgeschehen im Zusammenhang mit einem der Morde jener, als nationalsozialistischer Untergrund berüchtigten Extremistengruppe, begangen 2006 und in kurzer Laufdistanz nördlich vom Ausstellungsort. Der Mord erscheint so als eine frische Wunde in der Stadt, die zugleich in einer Linie mit einer Verbrechenserie, verübt quer durch die Bundesrepublik, liegt, und damit genauso über den Tatort hinausreicht, wie die Frage nach der Verstrickung eines Informantenmilieus in den Fall nebst der Anschlussfrage nach der behördlichen Verantwortung für die Kontrolle dieses Milieus. Kassel wird hier zu einem exemplarischen Schauplatz, wenngleich einem eher forensisch-ermittlungspolitischen statt einem künstlerischen.

Wie schwer andererseits gerade hier⁶ Künstlerisches von Politischem grundsätzlich und gerade im Kontext traditioneller, stets nur vermeintlicher Ausstellungs- und Sammlungsobjektivität zu trennen ist, zeigt Maria Eichhorn in der Neuen Galerie an der Schönen Aussicht. Ganze Ausstellungsflure bespielt sie darin mit Apparaten einer umfangreichen Raubkunstrecherche. Dass diese raumfordernde Aufbereitung immer wieder mit der Integration von Kasseler Bestandswerken wie Karl Hofers weltkriegsvisionärem *Mann in Ruinen* (1937) korrespondiert und, mehr noch, solche Werke ihrerseits neu (etwa durch hinzugruppierte Dokument- und Fotovitrinen) in Korrespondenz bringt mit

global gegenwärtigerer Raub- und Kriegspein, ermöglicht arbiträre Schlussfolgerungen. Darunter zählt auch die, dass archivalische Sammlungsaufarbeitung nicht in jedem Fall für Rückführung von Raubkunst sprechen muss. Aber sie über die Köpfe und Rechte ursprünglicher Besitzer_innen hinweg und ohne umfassendere Kontextualisierungen zu zeigen, ist nicht nur illegitim, sondern verschenkt gleichzeitig Korrespondenzpotentiale einzelner Ausstellungsstücke.

In der Neuen Galerie kann man in diesem Sinn etwas, wenn nicht *von*, doch *in* Kassel lernen. Das gilt, naheliegender Weise, auch für den (wie oben mit Blick auf ein Parlament aller Versehrten umrissen) in neue Korrespondenz gebrachten Spielort Stadtmuseum. Außerdem gilt es für nicht-museale, dezentrale Orte wie die temporär wiedereröffnete, im letzten Jahrzehnt stillgelegte einzige Tiefstation des Schienennahverkehrs der Stadt, die nicht nur einen interessanten Ausstellungsort hergibt, sondern aus sich heraus das lokale Scheitern eines nachkriegsmodernen think big-Städtebaus an den Möglichkeiten einer lange Jahre hindurch rezessiven und ehemaligen Zonenrand-Kommune veranschaulicht. Fallspezifischer heißt es schließlich, wie zuvor skizziert, ‚lernen von Kassel‘ angesichts der Installation von Forensic Architecture in der sogenannten Neuen Neuen Galerie. Es sieht so aus, ob nun bis ins Detail geplant oder nicht, als gelänge es der documenta 14 (trotz mancher Sorgen im Vorfeld um eine asymmetrische Konkurrenzsituation zur Weltstadt Athen) mehr als vielen Ausstellungen zuvor, das Lokale nicht ausschließlich in der globalen Kunstperspektive zu behaupten, sondern genauso am angestammten Ausrichtungsort einzubeziehen. Gleichzeitig kann mit dieser Ortsbezugsstärkung eine Tendenz hervorspringen, die Weltkunstperspektive wieder regionalistisch zu verkürzen, letztlich zu folklorisieren oder gar zu *ent*-kunen. (Wobei man sich an diesem Punkt die Rückfrage gefallen lassen kann, warum man Provinzialität bisweilen besser erträgt, je entfernter die gewählte Provinz der eigenen Erfahrung liegt; und das scheint eine Frage zu sein, in der auch Affekte und nicht nur das Anliegen der Reduktion von Wahrnehmungshierarchien eine Rolle spielen.)

Ausstellungsimmanenter drohen derweil komplementäre Nöte: Mit der Lage bestimmter Arbeiten, die, wie im Fall von Forensic Architecture, unmittelbar ortsbewusste Raumrelationen aufmachen, können gewisse strukturelle wie handwerkliche Aufbauprobleme im 14. documenta-Konzept durchschimmern. So grenzt die genannte Installation (un)denkbar dicht an Nachbarnischen. Deren thematische Bandbreite reicht mit Arin Rungjangs *246247596248914102516... And then there were none (Democracy Monument)* (2017) von einer denkmalhistorischen Auseinandersetzung mit dramatischen Wechselfällen im thailändischen Regierungssystem des 20. Jahrhunderts bis zu Máret Ánne Saras Rentierknochen-gesättigter künstlerischer Begleitung des Kampfes heutiger Sámi um ihre kulturelle Eigenständigkeit in Norwegen (*Pile o' Sápmi*, 2017). Im Auge solch heterogener Geschichte(n), vom extremistischen Serienmord in der Nachbarschaft über Erinnerungskultur zuzeiten der thailändischen Diktatur bis zum Ringen um indigene Identität am Nordkap, sieht sich der Blick zu simultan globaler Aufspaltung gedrängt. Daraus kann jedoch – und selbst bei vorhandener Bereitschaft, dies als wesentliches Ziel einer Weltkunstausstellung anno 2017 anzuerkennen – schwerlich eine Konvergenzperspektive auf schuldhaft Verstrickungen gewonnen werden; und manche ästhetische Verbindungsmöglichkeiten bleiben ohnehin Stückwerk inmitten einer kunstdidaktischen Hypertrophie politisch-historischer Referenzen.⁷

Bereits durch die leitmotivische Beziehung zu Athen erscheint die documenta 14 beteiligt an einem politischen Diskurs. Gerade diesseits der documenta fixiert er sich leider ungebrochen auf die Schuldenfrage im heutigen Griechenland. Gelänge es, sich von der sozio-ökonomisch und psychologisch leider ungebrochen folgenreichen Fixierung auf Schuldenfragen im heutigen Griechenland zu distanzieren, müsste mithin das documenta-14-Leitmotto ‚Lernen von Athen‘ als solches eigentümlich hyper- und zugleich dystroph erscheinen: Gerade die deutsche, die durch Johann Joachim Winckelmann mitgeprägte Begeisterung am (Konstrukt eines) Bildungsideal(s) des klassischen Griechentums führte einen entsprechenden Ruf mit umgekehrter Selbstverständlichkeit im Munde:

Von Athen lernen, hieß gleichsam bis gestern, bis zur Banken- und Eurokrise, primär kultureller und künstlerischer Hochkultur nachzueifern, und keineswegs etwa einen vereinseitigten Begriff südlichen Laissez-Faires mühsam aufzuwerten. (Zumal die Ausstellung wiederholt aus sich derartige Traditionen adressiert; sei es durch die – mit Marta Minujins *Parthenon of Books* und Simon Louis du Rys *Fridericanumsporkitus* gedoppelte – Tempelmotivik am Friedrichsplatz oder über die gebauten wie gemalten Architekturklassizismen Leo von Klenzes, sowie ferner durch daran motivisch anschließende und im Katalog publizierte Anmerkungen des Architekten Andreas Angelidakis zu „Informationen, die Griechenland exportiert hat“.)⁸

Wie ausdrucksstark endlich eine andere, an sich gespenstische Hypertrophie, jene westlicher Konsumstile, weltweit verbreitet im Schlepptau multinationaler Konzerne, künstlerisch gewendet und gefasst werden kann, führen zwei zeichnerische Acrylarbeiten Nomin Bolds vor. Man erreicht sie erwähnenswerter Weise, wenn man an der nördlichen Friedrichsplatz-Abdachung wenige Höhenmeter hang- bzw. treppabwärts steigt und das Ottoneum betritt: In einem Erdgeschosssaal kann sich der Blick an den anderthalb mal zwei Meter messenden Leinwänden mit den Titeln *Green Palace* und *One Day of Mongolia* (beide 2017) weiden. Thematisch wird darauf ein sich zusehends verstärkender mongolischer Alltag problematisiert. Bold bleibt dabei jedoch einem traditionellen Malstil des Landes verpflichtet, mit einem Figurenreichtum in vielfältiger Farbintensität und flächiger Ausdifferenzierung. Diese Station bildete einen ästhetisch erfrischenden Schlusspunkt für eine documenta-Reise.

Ohne, dass der hier notierte Reiseweg über Griechenland geführt hätte (und ohne sich dem legitimen Begleitprotest dortiger Akteure zum Athener Ausstellungsteil persönlich zugewandt zu haben), will man eines zumindest von Kassel aus nicht: sich den Unken-, also nicht Cassandra-Rufen zu Perspektiven der documenta mit und nach der documenta 14 anschließen. Hingehen lohnte und lohnt sich sehr wahrscheinlich auch zukünftig, trotz oder sogar wegen der Möglichkeit von Schiefelagen und Hypertrophien.

Endnoten

1. Dazu bzw. zum Problemkreis eines Haders mit binnenperipheren Standorten vgl.: Kunst-Peripherie mitten im Zentrum? Baumbe-standene Perspektiven auf Kunstbeiträge von Beuys, Holzer und anderen am Beispiel der documenta-Region Kassel. In: kunsttexte.de/Gegenwart, 2/09
2. Dabei handelt es sich in wesentlichen Teil um eine erweiterte und tw. überarbeitete Fassung von: Lutz Hengst: Durchs Gestrüpp der Referenzen. Ein Reiseweg zur documenta 14 in Kassel. In: wissenderkuenste.de (6/17)
3. Vgl.: <http://www.documenta14.de/de/venues/15320/olympieion>, zuletzt aufgerufen am 1. August 2017.
4. Im Schlussteil von *Regarding the pain of Others* (2003) legt Susan Sontag eine Perspektive der Kriegsbeteiligten nahe, die nicht auf Binnendifferenzierung ausgeht, sondern eine Unterscheidungskategorie gegenüber der Gruppe der Betrachter_innen her-ausstellt: die des Dabeigewesenseins. Vgl: Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. München/Wien 2003, S. 146f.
5. Ayşe Güleç hat übrigens selbst (mit Carmen Mörsch und Wanda Wierczorek) den unten von mir verwendeten Begriff des Lernens von Kassel zuvor genutzt; vgl.: A. Güleç/C. Mörsch/W. Wierczorek: Von Kassel lernen. Ein Leitfadens zur gelingenden Zusammenarbeit von kultureller und politischer Bildung. Bonn 2011
6. Gerade vor dem Hintergrund einer wesentlich von Beginn an ‚kontextintensiven‘ documenta-Geschichte, mindestens jedoch seit Harald Szeemanns 1972er Schau (bspw. mit einer Rubrik Politische Propaganda) oder dezidiert Catherine Davids documenta X (1997) mit (Katalog-)Untertitel Politics – Poetics, ließen sich zwar einerseits Momente des Angestrengtseins durch latente Züge zu Zuspitzungen von Kunst auf politische Implikationen nachvollziehen. Andererseits verwundert es dann bzw. als Ausweis einer gleichsam gegenläufigen Rubrizierung noch mehr, wenn sich etwa ein kunstwissenschaftlich orientierter Publizist wie Christian Demand mit der Einlassung (indirekt) zitieren lässt, dass „sich die wenigsten auf der documenta gezeigten Kunstwerke einfach durch Anschauen erschließen, sondern [...] kontextintensiv rezipiert werden“ müssten. War das, möchte man da zurückfragen, und kann das überhaupt jemals anders sein, unbenommen des Umstandes, dass bestimmte Kontexte bestimmten Personen bis zur Unsichtbarkeit vertraut (gewesen) sind? Zu: Christian Demands Statement siehe: http://www.deutschlandfunkkultur.de/documenta-halbzeitbilanz-unprofessionell-und-respektlos.2950.de.html?dram:article_id=392221, zuletzt aufgerufen am 1. August 2017.
7. Wie etwa, um im oben beschriebenen Raumdrittel der Neuen Neuen Galerie zu bleiben, soll man dort zwei posthallenhoch nah beieinander befestigte Vorhänge, einen aus stilisierten Paarhuferköpfen (von Mâret Anne Sara) und der andere, eine in Stoffteilen ausgeführte Adaption von Manets *Déjeuner sur l'herbe* (von Beatriz González), zusammenschauen angesichts der skizzierten lokal- und weltpolitischen Spannweite der Diskurse, die in den umliegenden Installationsgefächern aufgerufen werden.
8. Zitiert nach: Korody, Nicholas: Andreas Angelidakis. In: Latimer, Quinn/Szymczyk, Adam (Hg.): documenta 14. Daybook. München/London/New York 2017, o.S.

Zusammenfassung

Im Anschluss an einen Blick auf Folgen und Folgedebatten zur documenta 14 beschreibt der Beitrag einen Reiseweg zu dieser bzw. ihrem Kasseler Teil entlang einzelner Spaziergangstationen, und zwar mit Ausgangspunkt im klassizistischen, für diese Schau zum postkolonialen Kino umfunktionierten Wilhelmshöher Ballhaus. An den Stationen und vor der Folie ausgewählter Arbeiten werden sowohl kuratorische Tendenzen zu einer 'Hypertrophisierung' politischer Geschichtsreferenzen problematisiert als auch die Ent-

schiedenheit herausgestellt, mit der sich die documenta an einigen Punkten müht, möglichst vielen einen Platz im Parlament der Versehrten zu bieten. Am Ende bleibt die Einsicht, dass trotz mancher Mühe, zwischen Politik und Ästhetik auszumitteln, die Reise schon wegen Werken wie Narimane Maris *Le fort de fous* lohnte, und zudem die Kasseler Ausstellungsinstitution auch im 21. Jahrhundert nicht überlebt scheint.

Autor

Dr. Lutz Hengst hat über die Kunst der Spurensicherung promoviert und arbeitet im Fachgebiet Kunst- und Kulturgeschichte an der Universität der Künste Berlin. Nach einem Studium der Kulturanthropologie, Kunstgeschichte und Historischen Geographie war er Stipendiat am International Graduate Centre for the Study of Culture, dann Assistent für Kunst- und Designgeschichte an der Bergischen Universität; zudem ist er Redakteur bei kunsttexte.de. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind postminimalistische Kunst und Landschaftlichkeit.

Titel

Lutz Hengst, *Hypertrophien an historischer Hanglage: Itinerar und Nachbemerkung zur documenta 14 in Kassel*, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart, Nr. 4, 2017 (6 Seiten), www.kunsttexte.de.